مفهوم الشعر فى القول الشعرى

محمد عبد المطلب

(١)

اهتم كثير من الدارسين بتحديد مفهوم الشعر، لكن هذا الاهتمام قد توجه إلى الخطاب النقدى ومتابعته فى مراحله الزمنية، للوصول إلى هذا المفهوم. لكن معظم المتابعات أغفلت الخطاب الشعرى ذاته، وكيف عبر أصحابه عن مفهومهم لشعريته.

وهذه الدراسة حاولت أن تتوجه إلى المنطقة المنسية، منطقة الشعر فى بداياتها البكر فى الجاهلية وصدر الإسلام، وصولا إلى المرحلة العباسية. وفى هذه المحاولة قرأت الموروث الشعرى الذى قارب مفهوم الشعرية، وعبر عن وعى الشعراء بشعريتهم، وهو الوعى الذى اتكأ عليه النقد القديم فى كل مقارباته المعرفية التى طالت البناء الإيقاعى، والهيكل الصياغى، وعملية إنتاج المعنى. بل إن هذا الوعى قد طال تحولات المفهوم ذاته من البساطة الأولى إلى التعقيد والتركيب فى المرحلة العباسية.

وما طرحته هذه الدراسة يمكن أن يكون إضاءة لمتابعة وملاحقة الخطاب الشعرى فى المراحل التالية لاستكمال التصور المعرفى للشعرية العربية وقواعد لعبتها، وما انتاب هذا التصور وهذه اللعبة من تحولات فى العصر الحديث.

كثيرة هى تلك الدراسات التى تناولت مفهومى الشعرية والشاعرية، واستحضرت مجموع الإجراءات التراثية التى حاولت تقديم تحديد جامع مانع لفن الشعر. واللافت أن هذه الكثرة حصرت نفسها داخل الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والحديثة، ولم تسع إلى تجاوز هذه الدراسات لتنظر فى الخطاب الشعرى ذاته لتتابع ملفوظه فى التحديد المعرفى للشعر الذى يعكس وعى الشعراء أنفسهم بفنهم الإبداعى.

إن الدارسين المحدثين عندما حصروا دراستهم داخل المقولات النقدية، أوهموا - دون أن يقصدوا- أن الشعراء لم يكن لهم مفهوم محدد للشعر ،وأن عنايتهم كانت خالصة للفن الشعرى إنتاجا تطبيقيا فحسب. وهذا الوهم أثار فى نفسى تساؤلاً ملحًا :كيف أهمل شعراؤنا القدامى جميعا تحديد مفهومهم لإبداعهم، ومن ثم لم يهتم الدارسون المحدثون بمتابعة هذا المفهوم إلا فى النادر عندما يتعرضون لبيت أو بيتين من الأبيات التراثية التى قاربت تحديد مفهوم الشعر، دون أن يواصلوا قراءتهم للموروث الشعرى واستخلاص مجموع المفاهيم التى طرحها، ثم أثر هذا الطرح فى مقولات النقد العربى القديم؟ ومن الإنصاف القول: إن هناك دراسات طرحت مقولات بعض الشعراء المحدثين عن الشعر، لكنها ليست دراسات استغراقية، وإنما كانت تتناول شاعرا معينا، وفى أثناء التناول تقدم فهمه للشعرية من خلال ملفوظه الشعرى، مثل تلك الدراسات التى تناولت شوقيا وحافظا ومطران وصلاح عبد الصبور والسياب والبياتى، وسواهم من الشعراء المحدثين.

وليس من هم هذه الدراسة أن تتابع مفهوم الشعر فى القول الشعرى قديما وحديثا، وإنما همها أن تتابع هذا المفهوم فى الموروث الشعرى إلى العصر العباسى. كما أنها لا يمكن أن تعرض لكل المقول الشعرى فى هذا الإطار، وإنما تسعى إلى هذا المقول عندما يخلص لمفهوم الشعرية من ناحية، ويعبر عن وعى صاحبه من ناحية أخرى.

والذى لاشك فيه أن النقد العربى القديم فى مقارباته لمفهوم الشعر، وسعيه إلى تحديده تحديدا دقيقا، قد نظر ـ بالضرورة ـ إلى ما قاله الشعراء عن شعرهم، ونعنى ما قالوه شعرا لا نثرا، برغم أهمية المقول النثرى، لكنه ليس همنا فى هذه الدراسة. وهذا النظر قاد الدارسين إلى مجمل التحديدات المعرفية التى جاءت فى إطار منطقى أحيانا، وفى إطار عفوى أحيانا أخرى، لكن هؤلاء وأولئك لم يشيروا إلى أن تعريفاتهم مستمدة من القول الشعرى السابق عليهم، برغم أن التأمل فى مجمل هذه التعريفات يؤكد أنها قد استندت على هذا المقول إلى حد كبير . ويمكن أن نستثنى تعريفات الفلاسفة أمثال الفارابى وابن سينا، إذ إن مستندهم الأول كان "الوافد اليونانى"، مع

تطويع هذا الوافد لكي يتوافق مع خواص الشعرية العربية؛ أو لنقل إن تحديدات الفلاسفة كانت نوعا من التوفيق بين ماجاءهم عن أرسطو، وما بين أيديهم من إبداع شعرى عربى خالص العروبة، قد يتأبى على بعض مواصفات أرسطو وشرائطه فى الشعر عموما. وربما لهذا ترددت عند هؤلاء الدارسين بعض المصطلحات التى كانت أشبه شئ بالصكوك المتداولة، لكنها صكوك مجهولة الهوية بالنسبة للواقع العربى القديم، مثل مصطلح "المحاكاة" و "التخييل". ذلك، أن الإطار المرجعى لمثل هذه المصطلحات لم يكن منتشرا فى الواقع الشعرى على المستوى النظرى، وإن كان له حضور واضح على مستوى الإجراء التطبيقى، ولكى تكتمل عملية التوفيق، أضاف الفلاسفة بعض المصطلحات التى استخلصوها من الظاهرة الشعرية العربية مثل "الوزن" و "القافية" التى أطلق عليها البعض مصطلح "حروف الخواتيم"(١).

وقد احتفظت هذه المصطلحات بحق الحضور فى التحديد المعرفى للشعر عند النقاد الذين كان لهم ارتباط بالنقد اليونانى على وجه العموم، وأرسطو على وجه الخصوص، وهو ماتجلى عند حازم القرطاجنى الذى حدد الشعر بأنه "كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك"(٢).

أما فى المشرق العربى، فإن معظم التحديدات المعرفية قد استندت على خواص الشعرية العربية التى كانت أمام النقاد والمعنيين بالشعر عمومًا، وبخاصة الخطاب الشعرى الجاهلى والأموى والعباسى. وأكثر هذه الخواص تجليًا "الوزن والقافية". ولذا نجد ابن قتيبة يعطى للشعر مكانة عالية، من حيث إنه كان مستودع علوم العرب، وحافظ آدابها، ومقيد أنسابها، وديوان أخبارها، وكل ذلك محروس "بالوزن والقوافى وحسن النظم وجودة التعبير"(٣).

ولاشك فى أن الجاحظ كان أسبق النقاد فى استخلاص جوهر الشعر، وتحديد خواصه الفارقة عند طرحه مقولته عن أن "المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى، والقروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(٤).

ويكاد ابن طباطبا العلوى يدور فى هذا الإطار، لكنه اعتمد المفارقة بين الكلام المنظوم والكلام المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم، وخصوصية الشعر تتأتى من دخوله منطقة النظم، ثم اعتماده صحة الطبع والذوق، "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه"(٥).

ثم جاء قدامة بن جعفر ليقدم تحديده المعرفى الذى احتذاه معظم الدارسين من أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى "(٦). ولم يضف ابن رشيق على هذا التعريف إلا "النية"(٧)، وهى الإضافة التى اعتمدها ابن الأثير(٨). ولاشك فى أن هذه الإضافة قد استندت إلى ما سبق أن قدمه الجاحظ من ضرورة ربط الشعر بـ"القصد"(٩). وفى رأينا أن الإضافة الحقيقية قد تمثلت عند ابن وهب، حيث ربط الشعرية بالشاعرية، وأن "الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر :الشعر. ولايستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتى بما لايشعر به غيره فكل من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى" (١٠).

(٢)

وليس من همنا هنا ان نتابع هذه التحديدات المعرفية وهوامشها التى أحاطت بها أو التى أضيفت إليها، فقد تكفل بذلك معظم الدارسين المحدثين للشعرية العربية. وإنما طرحناها على هذا النحو الموجز لتكون مقدمة بين يدى الباحثين للفوظ الشعراء القدامى الذين انصب ملفوظهم على وصف شعريتهم، وتحديد شروط إنتاجها، ورصد تجربتهم الذاتية فى هذا الإنتاج، ومايكتنفها من معاناة داخلية وخارجية.

ويبدو أن هذه المعاناة كانت مدخل الشعراء جميعًا إلى الشعرية. و أولها المعاناة العروضية، إذ إن هذه المعاناة في جوهرها صدام بين إيقاعين : الإيقاع الصرفى والإيقاع العروضى، حيث يتم إخضاع الإيقاع الأول للثانى، أو- على الأقل- التوفيق بينهما . ومتابعة الخطاب الشعرى فى المعاناة العروضية يلحظ معها أن الخطاب قد استخدم كثيرًا من المصطلحات العروضية التى تكلم عنها الخليل ابن أحمد بعد ذلك، على معنى أنه لم يكن مبتكرًا لهذه المصطلحات، وإنما استمد معظمها من الخطاب الشعرى السابق عليه، وهو الأمر الذى نحب أن نلفت النظر إليه. ذلك، أن كثيرًا من المؤلفات التى درست "العروض"، ورصدت جهود الخليل لم تشر إلى أنه كان مسبوقا بكثير من مصطلحات قوانين الإيقاع من ناحية، ومصطلحات الخروج على هذه القوانين من ناحية أخرى. ومن أهم هذه المصطلحات: البحر-القافية-السناد-الخرم-الإقواء، حيث ترددت هذه المصطلحات فى الخطاب الشعرى السابق على الخليل .

وربما كان نص امرئ القيس من أقدم النصوص التى وظفت مصطلح "القافية":

أذود القوافيَ عنّي ذِيادا ... ذِياد غلام جرئ جـرادا
فلمـا كثرن وعنَّيْنَـه ... تخيّر منهُن شتّى جِيـادا
فأعزل مَرْجانها جانبـًا ... وآخذُ من درّها المستجادا(١١)

وأهمية النص ليست فى توظيفه لمصطلح "القافية"، إذ إن هذا المصطلح كان يطلق قديما- على الشعر نفسه، من باب إطلاق الجزء على الكل. وإنما الأهمية فى أن النص صريح فى الإعلان عن "المعاناة" الإبداعية التى تتبدى تجلياتها فى البناء الكلى وخضوع عناصره لعملية "الاختيار" الواعية التى تتسلط على مفرداته عموما، ومفردات "القافية" على وجه الخصوص، حيث يتحول المبدع إزاءها إلى صائغ يحسن اختيار مكونات مصوغاته، ثم يحسن إحكام العلائق بينها؛ فهو غير معنى بالجميل فحسب، بل هو معنى بـ"الأجمل" على وجه الإطلاق.

والنص الذى معنا يكاد يربط مصطلح القافية بالنهايات الموقعة. ذلك أن، منطقة النهاية هى أخصب المناطق بالإيقاع، ومن ثم تبلغ المعاناة فيها ذروتها؛ لأن الاختيار فيها يتسلط على أمرين: **الأول**، توافق الدال مع السياق من حيث الدلالة. **والآخر**، توافق الدال صوتيا مع ما يسبقه ويلحق به من أبيات. والأمران معا رهن بتوافق دال القافية مع ما يجاوره تركيبيا، وأى خلل فى هذه الأمور يعوق إنتاج الشعرية وينتقص من الشاعرية.

ولاشك فى أن المهارة الإبداعية، وما يلزمها من معاناة، كانت مساحة للتفاخر بين الشعراء، يتفاخرون بما ينتجونه من "بحور الشعر" على حد قول عبيد بن الأبرص :

سل الشعراء هل سَبَحُوا كسَبْحى ... بحور الشعر أو غاصوا مَغَاصى
لسانى بالقريضِ وبالقوافـى ... وبالأشعار أمهرُ فى الغواصِ(١٢)

وقد استدعى البيتان ثلاثة مصطلحات على صعيد واحد: "بحور الشعر"، "القريض" "القوافى". قد يكون "البحر" هنا على المجاز الذى يرشحه ما فى الشطر الثانى من الغوص، لكن مجاورته لدوال الشعر والقريض والقوافى يرشحه لأن يكون مصطلحا على الحقيقة. المهم أن استدعاء هذه المصطلحات كان موظفا لتأكيد شاعرية عبيد، وتفوقه على منافسيه من الشعراء.

لكن من ناحية أخرى، فإن البيتين صريحان فى خصوصية المعاناة الشعرية، وأنها معاناة على مستويين: مستوى السطوح، ومستوى الأعماق، وهو ماوردت إليه الإشارة فى النص بـ"السباحة" و"الغوص"، ودون ذلك لايستحق المنتج اللغوى أن يسمى "شعرًا" أو "قريضًا".

ويبدو أن استدعاء مصطلح "القريض"عند عبيد إشارة إلى ظاهرة فنية وضعت لها تسمية "القريض" للتفرقة بينه وبين "الرجز"، وهى تفرقة تعتمد القيمة، حيث أشار لذلك الأغلب العِجْلى أحد الشعراء المخضرمين فى قوله:

أرجـزا تريـد أم قريضـا ... كليهما أُجيد مستريضـا(١٣)

وقد أكد أبو العلاء المعرى هذا الفارق القيمى بإشارات متعددة فى لزومياته:

- قصرت أن تدرك فى القول رتبة شاعر إن القصائد لم يلحق بها الرجز
- ومن لم ينل فى القول رتبة شاعر تقنّع فى نظم برتبة راجز
- ولم أرق فى درجات الكريم وهل يبلغُ الشاعرَ الراجزُ؟[١٤]

ومن الواضح أن الوعى السابق على الخليل بن أحمد كان يمايز بين الشعر والرجز. ويتأكد ذلك فى حديث الوليد بن المغيرة حين قالت قريش للنبى صلى الله عليه وسلم: إنه شاعر، فقال: لقد عرفت الشعر ورجزه وهزجه وقريضه فما هو به[١٥].

ثم جاء الخليل وزعم أن الرجز ليس بشعر، كما يقول صاحب التهذيب، وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث[١٦].

وتنتقل معاناة الإنتاج من صورة الصائغ إلى صورة المحارب حينا، وصورة الصائد حينا آخر. ولاشك فى أن كلا منهما يحتاج إلى المعاناة وإحكام المناورة ليحقق الشاعر لنفسه الفوز، أى أن المعتمد عند المبدعين هو الجهد الخاص، لامجرد الموهبة الفطرية. وقد رصد أحد الشعراء المخضرمين (سويد بن كراع) هذه المعاناة المزدوجة فى قوله:

أعددت للحرب التى أعنى بها قوافيا لم أعْيَ باجتلابها
حتى إذا أذللت من صعابها واستوْسقت لى صحت فى أعقابها

ثم قوله:

أبيت بأبواب القوافى كأنما أصادى بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرّس بعدما يكون سُحيْرا أو بُعيدا فأهجعا
إذا خفت أن تروى علىّ رددتها وراء التراقى خشية أن تطلّعا

ويعلق ابن جنى على هذه الأبيات بقوله:

"فهذا - كما ترى - مزاولة ومطالبة واغتصاب لها ومعاناة وكلفة بها"[١٧].

فالصنعة توازى الموهبة فى وعى الشعراء القدامى، وجاء ملفوظهم الشعرى كاشفا عن هذه الحقيقة، وأن من يجترئ على الشعر دون أن يمتلك أدواته يسقط سقوطا فاحشا. وفى هذا السياق يقول الحطيئة:

فالشعر صعب وطويل سلّمه
إذا ارتقى فيه الذى لايعلمه
زلّت به إلى الحضيض قدمه
والشعر لايستطيعه من يظلمه
يريد أن يُعربه فيُعجمه
ولم يزل من حيث يأتى يخرمه[١٨]

والمهارة المصاحبة للموهبة كانت مدعاة فخر للمبدعين. يقول البحترى:

أيذهب هذا الدهر لم يُر موضعى ولم يدر ما مقدار حَلى ولا عقدى
ويكسد مثلى وهو تاجر سؤدد يبيع ثمينات المكارم والمجد
سوائر شعر جامع بدد العلى تعلقن من قبلى وأتعبن من بعدى
يقدّر فيها صانع متعمل لإحكامها تقدير داود فى السرد[١٩]

ومعاناة الشعرية لم تكن معاناة إجمالية أو كلية، وإنما تبدأ المعاناة من الجزئيات لتصل إلى الكليات، يحاذر فيها المبدع من السقطات والمآخذ التى تهز الانتظام الصوتى، خلال مصطلحات محددة مثل "السناد" الذى يحضر عند اختلاف مايراعى قبل الروى من حروف أو حركات. يقول ذو الرمة:

وشعرٍ قد أرقت له طريف أجنبه المُساند والمُحالا
فبتُّ أقيمهُ وأقدّ منه قوافى لا أعدُّ لها مثالا
غرائب قد عرفن بكل أفق من الآفاق تفتعل افتعالا

لقد جسد ذو الرمة معاناته الإبداعية فى هذا الملفوظ الشعرى، ووازاه بملفوظ نثرى يقول فيه: "من شعرى ماطاوعنى فيه القول وساعدنى، ومنه ما أجهدت نفسى فيه، ومنه ما جننت به جنونا. فأما ما طاوعنى القول فيه فقولى: خليلىّ عوجا من صدور الرواحل. وأما ما أجهدت نفسى فيه فقولى: أأن توسمت من خرقاء منزل. وأما ما جننت به جنونا، فقولى: مابال عينك منها الماء ينسكب"[٢٠].

وقد عبر عدى بن الرقاع عن عملية الإصلاح، وأنها ضرورية، وأنها تحتاج إلى نوع من المهارة والدربة التى تحتفظ للشعرية بتوازنها الصوتى. يقول:

وقصيدةٍ قد بتّ أجمعُ بينها — حتى أقوّم ميْلهَا وسِنَادها
نظر المثقفِ فى كعوب قناتِه — حتّى يقيم ثِقافهُ مُنآدَهَا[٢١]

ويضيف إسحق الموصلى إلى عملية الإصلاح الصوتى مصطلحا إضافيا هو "الكسر". ومهمة هذا المصطلح صيانة النصية الشعرية من الخروج على قواعد العروض، حيث يقول عن إحدى قصائده:

فلما أقمت الميل منها ولم أدعْ — بها أوَدًا مما يُعاب ولا كسرا
أتيتك أهديها إليك تقربا — وشكرا لنُعمى منك تستغرق الشكرا[٢٢]

أما أبو حاتم السجستانى، فإنه يعمل على حماية شعريته وصيانتها من أربعة مآخذ دفعة واحدة ترتبط ببناء القافية، وقد تتسع لترتبط بالبناء النحوى. والمأخذ الأول يأتى تحت مصطلح "الإكفاء"، وهو مأخذ يهز الصوتية الحرفية فى الروى. والثانى: "الإقواء"، وهو الذى يتصل بالبناء النحوى نتيجة لاختلاف حركة الروى المطلق. والثالث: "الإيطاء"، وهو الذى يشير إلى ضعف الثقافة اللغوية عند الشاعر، ومن ثم يضطر - أحيانًا - إلى إعادة الروى بعد بيتين أو ثلاثة. والرابع: "السناد" بمستوياته المتعددة.

يقول أبو حاتم:

خذها إليك هدية من شاعر — لايستثيب ثوابَها إهداؤه
نظم ابن آداب تَنَخّل شعره — لم يمح رونق شعرَه إكفاؤه
لم يُقوِ فيه ولم يُساند ولم — يوطئ فيوهى نظمَهُ إيطاؤه[٢٣]

ولم تتوقف المعاناة عند حدود المآخذ العروضية، بل تعدت إلى العلاقات النحوية كما رأينا فى ظاهرة "الإقواء"، ثم اتسعت ليكون الحذر من "اللحن" على وجه العموم، يقول السيد بن محمد الحميرى:

وإن لِسانى مِقْول لا يخوننى — وإنّى لِما آتى من الأمر مُتْقِن
أحوك ولا أقوى ولست بلاحن — وكم قائلٍ للشعر يُقوى ويلحن[٢٤]

ثم يستخدم أبو تمام مصطلحا مغرقا فى الصوتية، هو مصطلح "التصريع" بوصفه ظاهرة تتدخل فى تكثيف الإيقاع داخل البيت الشعرى حيث يقول:

وتقفو لىَ الجدوى بجدوى وإنما — يروقك بيت الشعر حين يصرّع[٢٥]

ويبدو أن التغنى بمعاناة الإبداع، وتحمل المشقة والجهد فيه لم تكن ظاهرة أثيرة عند الجميع، إذ إن البعض كان يرفض مثل هذا التكلف والمعاناة، ويؤثر انسياب الطبع وتدفقه فى إنتاج الشعرية حتى إن كعب بن زهير كان ينظر إلى عملية "التقويم" والإصلاح نظرة رديئة تنزل بالشاعرية إلى مستوى أقل من الشعرية الصحيحة عند الشعراء المطبوعين أمثاله وأمثال الحطيئة - يقول كعب:

فمن للقوافى شَانها من يَحُوكها — إذا ما ثَوى كعبٌ وفوّز جَرْوَلُ
يقوّمها حتّى تَلِين مُتُونُها — فيَقصُر عنها كلّ مايُتَمَثّل[٢٦]

أما أبو حية النميرى فإنه يعتز بنفى المعاناة والكلفة عن شعريته، ويعتز بقدرته الفنية فى السيطرة على أدواته الإنتاجية لمهارته الفطرية، وهو الأمر الذى قد يكون عسيرا على بعض الشعراء:

إن القصائدَ قد عَلِمْنَ بأننى — صَنَعُ اللّسانِ بهنّ، لا أتَنَحّلُ
وإذا ابتدأتُ عروضَ نسج رَيِّض — جَعَلَتْ تَذِلّ لما أريدُ وتُسْهِلُ
حتّى تُطاوِعَنِى، ولو يَرْتاضُها — غيرى لحاوَلَ صعبة لاتَقبَلُ[٢٧]

إن مجموع هذه الأبيات الشعرية التى استحضرناها من موروثنا الشعرى فى الجاهلية والإسلام، تكشف عن وعى الشعراء بشعريتهم، وأن هذا الوعى يضع الإيقاع فى مقدمة الخصوصية الإبداعية بوصفه الخصيصة الفارقة بين المنثور والمنظوم.

وهذا الإيقاع لـه إجراءاته البنائية التى يحكمها الانتظام الصوتى الذى يحتاج إلى نوع من الدربة والمهارة والحس الصوتى الدقيق، بحيث يبتعد الإبداع عما يمكن أن يسبب إزعاجا صوتيا للأذن نتيجة للتنافر النغمى الذى تم حصره فى إطار مجموعة من المصطلحات التى رددها الشعراء فى شعرهم قبل الخليل وبعده. ولاشك فى أن هذا الحس الصوتى قد لازم الشعرية، حتى إنه ربطها بالشفاهة أكثر من الكتابة حيث يقول جرير:

فلا إقواء إذ مَرَسَ القوافى بأفواه الرواة ولا سِنادا[28]

فإذا جاء النقد ليحدد فهمه للشعرية، فإنه لايكاد يبتعد عن مقولات الشعراء عن أشعارهم. ومن ثم، نجد قدامة يقول عن الشعر: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى". ولا ينتقص من هذا التحديد مانجده ـ أحيانا ـ من مقولات شعرية تبدو وكأنها تسعى لكسر الحاجز الوهمى بين الشعرية والنثرية، وربطهما فى سياق واحد فى مثل قول الأحوص:

وما الشعرُ إلا خُطبة من مؤلف لمنطق حقّ أو لمنطقِ باطل[29]

(٣)

لقد تمثلت مقاربة الشعراء لشعريتهم فى إطارها الإيقاعى بوصفه الهيكل الشكلى الذى يستوعب المكونات البنائية من مفردات وتراكيب، أو لنقل إنه الهيكل الذى يحتوى أداوت إنتاج الإيقاع الداخلى من ناحية، والمعنى من ناحية أخرى.

وقد لاحظنا كيف أن تشكيل الهيكل الإيقاعى قد اعتمد المعاناة التى تصل حد الحرفية والمهارة، وهو مايمكن أن نلاحظه فى عملية إنتاج المكون الصياغى، حيث إنه يحتاج إلى معاناة أيضا، لكن معاناته قد تختلف عن سابقتها، إذ إنها تعتمد "الاختيار" الذى يتسلط على المفردات أولا، ثم يتخطاها إلى التراكيب ثانيا. لكن "الاختيار" يقودنا إلى مصطلح إضافى وظفه بعض الشعراء، هو مصطلح "التفجير"، على معنى أن الكلمة خارج السياق تكون خامدة، ومهمة الشعرية أن تزيل هذا الخمود، لتفجر الكلمة ذاتها. والمقصود بالتفجير توظيف الكلمة فى سياقات متعددة تكشف عن أبعادها الدلالية المباشرة وغير المباشرة، القريبة والبعيدة. يقول ابن ميادة:

فَجَرْنَا ينابيعَ الكلام وبَحْـــرَه فأصبح فيه ذو الروايةِ يسْبَحُ
وما الشعرُ إلا شعرُ قيس وخِنْدِفٍ وشعرُ سواهُـــم كلفةٌ وتَمَلّحُ[30]

وعملية الاختيار هى التى اتكأ عليها البحترى فى قوله:

بمنقوشةٍ نقش الدنانير يُنتقى لها اللفظ مختارا كما يُنتقى التِّبرُ[31]

فالبحترى يمارس إنتاج شعريته على نحو مايقوم الصائغ بصياغة جواهره؛ فهو يختار المفردات الموصوفة بالجودة والحسن أولا، ثم يصوغها على نحو مخصوص مفارق للمألوف ثانيا؛ فهو يستهدف "النظام" أو "النظم" الذى يرتبط به، ويمثل بصمة له لاتتشابه مع بصمة غيره من الشعراء. وكل هذا طرحه البحترى فى ملفوظه عندما قال:

فـــى نظـــامٍ مـــن البلاغـــة مـــا شـكّ امـــرؤٌ أنّـــه نظـــامُ فريـــدِ
وبـديـــعٌ كأنّـــه الزّهـــرُ الضاحـــك فـــى رونـــق الربيـــع الجديـــدِ
مشـــرقٌ فـــى جوانبِ السمع ما يُخْـــلِقُـــهُ عودُه على المستعيـــدِ
حُجَجٌ تُخْرسُ الألدّ بألفـــاظٍ فـــرادى كـالـــجوْهَـــر المعـــدودِ
ومعـــانٍ لو فصّلتْها القـــوافى هـجّنَـــتْ شعـــرَ جـــرْوَل ولبيـــدِ
جُـــزْنَ مُسْتَعْمَـــلَ الكـــلام اختيـــارًا وتـجـــنّبْنَ ظُلْمَةَ التعقيـــدِ[32]
وركـــبن اللفـــظ الغـــريبَ فـأدركن به غايـــة المـــراد البعيـــدِ
كالعـذارى غـــدون فى الحلل البيض إذا رحن فـــى الخطـــوط السّـــودِ[32]

البحترى يقودنا ـ فى حركة جدلية ـ إلى نظامين : نظام إفرادى، ونظام تركيبى، خلال عملية "الاختيار" الواعية بالطاقات الكامنة فى هذا وذاك، والواعية بمجموعة المواصفات التى تنقل الدوال من المألوف إلى غير المألوف، بعيدا عن المعوقات الصياغية التى تجعل الدوال ثقيلة على اللسان، وثقيلة على العقل. فهذه الدوال بعيدة وقريبة فى آن، وهى مألوفة وغير مألوفة فى الآن نفسه. ويبدو أن مثل هذه المواصفات الاختيارية التى طرحها البحترى وغيره من الشعراء، كانت

المادة التى اعتمدها النقاد فى طرحهم لمفهوم الشعرية، ومواصفاتها الجمالية. ومن ثم، نجد ناقدا شاعرا كابن عبد ربه ينظم من الشعر ما يؤكد هذا الوعى البنائى، حيث يقول:

قـــول كــأن فريـــدة ســـحرٌ على ذِهْن اللبـيبِ
لا يَشْــمئزّ علـــى اللّسان ولا يشذّ عــن القلـــوب
لـم يغْـلُ فـى شَنَـع اللّغاتِ ولا تـوحّــش بالـغـريب
ســيفٌ تقلــدَ مثـلــه عَطفُ القضيبِ على القضـيب
هــذا تُجــذّ بــه الرقاب وذا تُـجذّ به الخطـوب[٣٣]

وكما صور الشعر المعاناة الإيقاعية بالمعركة الحربية، صور المعاناة الصياغية بالمعركة - أيضا - أو بالاستعداد للمعركة؛ فأدوات اللغة شئ شبيه بأدوات الحرب، فهذه وتلك تحتاج إلى الوعى بها أولا، وبالقدرة على إستعمالها ثانيا، يساند ذلك الدربة والموهبة. وعلى هذا الأساس، يقول البحترى:

تاللّه يسهرُ فــى مديحِكَ لَيْلَهُ ... مُتَمَلْمِلاً وتَنَامُ دونَ ثـوابـهِ
يَقْظَانَ يَنْتَخِــلُ الكلامَ كأنّه ... جيشٌ لديه يُريدُ أن يَلْقى بـهِ
فأتى به كالسيّف رَقْرَقَ صَيْقَلٌ ... ما بين قائم سِنْخـه وذُبَابهِ[٣٤]

ثم يحدد أبو تمام آلية إنتاج شعريته بمكوناتها الصياغية، فيستحضر صورة المعركة الحربية، ثم يجمع بينها وبين مهارة الصائغ الذى يحسن اختيار لآلئه، كما يحسن نظمها، ثم يضيف إليهما صورة "النسج" بكل ما فيه من دقة ومهارة وذوق جمالى فى النمنمة والوشى، ومن ثم يأخذ النص صورة الرداء الذى يزدهى به لابسه بقدر تأثيره فى رائيه. وكل هذه الصور تعطى الشعرية طاقة انتشارية هائلة؛ لأن التلقى الفردى والجماعى يجد فيها متعته السمعية والذهنية والقلبية.

يقول أبو تمام عن شعريته:

حذّاءُ تملأ كــلَّ أذْنٍ حكمَــةً ... وبلاغـةً وتُـدِرُّ كـل وَريـــدِ
كالطعنــةِ النجلاءَ من يد ثائرٍ ... بأخيـه، أو كالضّربـة الأخـدودِ
كالـــدُّرّ والمَـرْجَان ألّف نَظمَهُ ... بالشّذْر فـى عُـنُقِ الكعابِ الرُودِ
كـشقيقــةِ الـبردِ المنَـمنَم نظمُه ... فى أرض مهـــرة أوْ بلادِ تَزيدِ
يُعطِى بها البُشرى الكريمُ ويرتدِى ... بردائها فـى المَحْفِـلِ المشْهُودِ[٣٥]

وهذه المهارة الصياغية الموازية لمهارة الصائغ وذوقه البديع، كانت مجال التمايز بين الشعراء، حيث يستحضر الشاعر مادته اللغوية المحفوظة التى تداولتها الألسن حتى استهلكتها، ثم يدخلها قالب "النظم" الذى ينقلها من الابتذال والألفة إلى دائرة البكارة والجدة، لتتمكن من إنتاج الدلالات غير المسبوقة. يقول أبو تمام:

جاءتْك من نظم اللســانِ قِلادةٌ ... سِمْطَانِ فِيها اللّؤلؤُ المكْنُــونُ
حذِيَتْ حِذاءَ الحِضْرَميّةِ أرْهفت ... وأجابها التَّخْصِير والتَّلسِـــينُ
إنسيّةٌ وحشيّةٌ كثُــــرت بهــا ... حركاتُ أهْل الأرْضِ وهيَ سكونُ
يَنبوعُهَا خَضِلٌ وحليُ قـريضِهــا ... حليُ الهدى ونسيجُها مَوْضُــون
أمّا المعانى فهـى أبكــــارٌ إذا ... نُصّت ولكنّ القوافى عُــــونُ
أحْذَاكها صَنَعُ الضّمـير يَمُدُّهُ ... جَفرٌ إذا نَضَبَ الكلامُ مَعِـــينُ[٣٦]

وغواية أبى تمام مع المفارقة دفعته إلى عقد المقارنة بين النثر والشعر، إذ إن كلا منهما يستخدم اللغة فى إنتاج أدبيته، لكن أدبية هذا مغايرة لأدبية ذاك فى الدرجة والقيمة برغم توافقهما فى المادة الأولية التى يستخدمانها:

إنّ القوَافِيَ والمساعيَ لمْ تــزل ... مثلَ الجُمَان إذا أَصَابَ فَريــــدا
هيَ جـوهرٌ نَثْرٌ فإنْ ألّفتَــهُ ... بالشّعرِ صار قلائدًا وعقــــودَا
فى كــلِّ معتركٍ وكلِّ مقامـــةٍ ... يأخذنَ منه ذمَّـــةً وعُهُـــودا
فإذا القصائدُ لم تكن خُفراءُها ... لم ترضَ منها مشهدًا مشْهُودا[٣٧]

ولا يقيم أبو تمام اعتبارا كبيرا للتحولات الصياغية إلا إذا ربطها بنظرته الحداثية للشعر، من حيث هو معاناة فكرية قبل أن يكون معاناة صياغية، وهاتان اللتان تقودان الشعرية إلى "الجدة" بعيدا عن الراكد المبتذل:

تلك القوافى قد أتيْنَك نُزَّعَا — تَتَجَشَّمُ التَّهْجِير والتَغْلِيسا
من كلّ شاردةٍ تُغادر بَعْدها — حظَّ الرجال من القريض خسيسا
تلهو بعاجِل حُسْنها وتعدّها — عِلقا لأعجازِ الزّمان نَفِيسَا
وجديدةِ المعْنَى إذا معنى التِي — تشقى بهاِ الأسماع كان لبيسا
من دوحةِ الكَلِم التى لم يَنْفكِكْ — وقفا عليكِ رصينُها مَحْبُوسا
كالنجمِ إن سافرْتَ كان موازيا — وإذا حَططتَ الرحلَ كان جَليسا(٣٨)

أما ابن الرومى فإنه يعيد للصياغة أهميتها فى ذاتها، وإن هذه الأهمية منوطة بمبدعها الذى يحسن توظيفها بعد أن يخضعها لأهدافه الإنتاجية.

يقول ابن الرومى:

ويح القوافى مالها سَفسَفتْ — حظّى كأنّى كنت سفسفتُهَا
ألم تكنْ هوجًا فسدّدْتُها — ألم تكن عُوجًا فثقفتُهَا
كم كلماتٍ حُكتُ أبْرَادَهَا — وسطّتها الحسنَ وطرّفتها(٣٩)

وإذا كان الخطاب الشعرى قد آثر ربط الصياغة اللغوية بصياغة الذهب والفضة، فإنه قد ارتفع بهذا الإيثار من إطار المهارة اليدوية عند الصائغ إلى إطار المهارة اللسانية عند الشاعر. وقد عبر عن ذلك ابن هَرْمَة فى قوله:

إنى امرؤ لا أصوغُ الحلي تَعْمله — كفَّاى لكن لسانى صائغ الكلم

ذلك أن المهارة إذا ظلت فى إطار الحرفية لم تبلغ أفق الأدبية التى تستهدفها الشعرية، ومن ثم كان من الضرورى الارتفاع بالحرفية الخالصة إلى الإبداعية الجمالية. وهذا الذى تغنى به ابن هَرْمَة:

وعَمِيمةٍ قد سُقْتُ فيها عَائرًا — غُفْلاً، ومنها عائرٌ مَوْسُومُ
طَبَّقتُ مَفصِلها بغير حديدةٍ — فرأى العدُو غنَاى حيثُ أقوم(٤٠)

إن هذه المفارقة التى أغرم بها ابن هرمة وأقام عليها جانبًا كبيرًا من خطابه الشعرى، والتى تجلت فى هذا الاجتزاء الذى بين أيدينا بين "الغفل والموسوم"، كانت نوعا من الانفتاح على شعرية طارئة تمثل خروجا على المألوف فى هذا الواقع الشعرى القديم. وقد استفاضت ـ بعد ذلك ـ عند أبى تمام الذى كان شاغله الأول البكورة حتى ولو أداه ذلك إلى الانغلاق الذى أرهق متلقيه المزامن له، وأظن أنه مازال يرهق المتلقى حتى لحظة الحضور.

وقد كانت البكورة خصيصة حرصت عليها الشعرية العربية، ومازالت عليها حريصة حتى لحظة الحضور. يقول أحمد بن يحى بن على المنجم:

ربّ شعرٍ نقدْتُه مثل ما ينقدُ رأسُ الصيارفِ الدِّينارا
ثم أرْسلتُهُ فكانتْ معانيه وألفاظهُ معًا أبْكارا
لو تأتّى لقالةِ الشعر ما أسْقطَ منْه حلوْا به الأشْعارا
إنّ خَيْرَ الكلام ما يَستعير الناسُ منه ولم يكن مُسْتَعارا(٤١)

إن كل هذه المعاناة التى طرحها الخطاب الشعرى فيما يتصل بالعلاقة الجدلية بين الاختيار الإفرادى والنظم التركيبى كانت بين يدى ناقد فذ هو عبد القاهر الجرجانى، فصاغها شعرا كاشفا عن دور النحوية فى إنتاج الأدبية عموما، والشعرية على وجه الخصوص. يقول عبد القاهر فى مقدمة الدلائل:

فما لِنَظم كلامٍ أنت ناظمُهُ — معنىً سوى حكم إعْرابٍ تُزجيّهِ
اسم يُرى وهوَ أصلٌ للكلام فما — يتمّ من دونه قصْدٌ لمُنْشيه
وآخرٌ هو يعطيك الزّيادة فى — ما أنْتَ تُثْبتُهُ أو أنتَ تَنْفِيه(٤٢)

وعندما يرصد الجرجانى معاناة النظم الشعرى، فإنه يعتمد مقولات الشعراء التى سبق أن طرحناها. فهو يربط معاناة الصياغة الشعرية بمعاناة الصائغ الذى يبدع فى صناعته حيث يقول:

"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم، وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام، أن تنظر فى مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فصّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام"[٤٣].

ثم ينقل الجرجانى هذه المعاناة إلى منطقة النسيج على نحو ما قال به الشعراء فى شعرهم، حيث يرى أن النظم الصحيح "يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشئ إلى الشئ كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظير النسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير"[٤٤].

(٤)

لقد رصدنا فى المحورين السابقين وعى الشعراء بالمكونات المادية المحسوسة فى إنتاج شعريتهم، وهى مكونات تتعلق بالبناء العروضى وانضباطه، ومكونات تتعلق بالبناء الصياغى وانتظامه. وقد نظر الشعراء إلى مجموع هذه المكونات بوصفها ركيزة إنتاج المعنى، أو ما يسمى "المضمون". ذلك، أن الدلالة محلها الثابت فى الذهن، ولذا ترددت المقولة التراثية: "المعنى فى بطن الشاعر". فالمعنى خفى غير محسوس، لكن هذا الخفاء يتحول إلى ظهور وانكشاف خلال المكونات المحسوسة فى البناء العروضى من ناحية، والبناء الصياغى من ناحية أخرى.

وقد ظلت المعاناة الإبداعية مع البناء العروضى والبناء الصياغى سارية المفعول مع إنتاج المعنى، ويرجع سريانها إلى هاجس سيطر على المبدعين بأن السابقين قد استغرقوا معظم المعانى، بحيث لم يترك السابق للاحق مساحة صالحة للابتكار والجدة. وقد تردد هذا الوعى فى الخطاب الشعرى فى مرحلة متقدمة من تاريخ الشعرية العربية، بل إن امرأ القيس عندما أخذ فى بناء شعريته على أساس حضور المقدمة الطللية، كان واعيا بأنه سبق بهذا النهج الإبداعى، وأنه يردد ماسبق به، حيث يقول لصاحبيه:

عُوجا خليلىّ الغداة لعــــلّنا … نبكى الدّيار كما بكَى ابن خِذَام[٤٥]

وقد أكد عنترة فى صدر معلقته أن الشعراء لم يتركوا معنى إلا تناولوه بقوله:

هلْ غادر الشعراءُ مــــن مُتَرَدَّمِ … أم هلْ عَرَفْـــتَ الدار بعد تَوهُّمِ[٤٦]

وهذا الوعى الشعرى نلاحظه فى ذلك البيت الذى ينسب لزهير حينا، ولابنه كعب حينا آخر:

مــــا أرانا نقول إلا مُعَــــــارا … أو مُعــــادًا من لفظنا مكرُورا[٤٧]

ثم يصل هذا الوعى إلى أبى تمام فيحفظه ويؤكد عليه بقوله:

يقولُ من تقرعُ أسْمَــــــاعَـــهُ … كـــم ترك الأولُ للآخـــــرِ[٤٨]

وهذه العقيدة الشعرية كان لها مردودها فى مقولات علماء الشعر ونقده، فيقول الأصمعى المتوفى سنة ٢١٦هـ: "ذهب أمية بن أبى الصلت فى الشعر بعامة ذكر الآخرة، وذهب عنترة بعامة ذكر الحرب، وذهب عمر بن أبى ربيعة بعامة ذكر النساء"[٤٩].

ثم يأتى أبو طاهر البغدادى ويجعل كل جيل عالة على الجيل السابق عليه، ويقول:

"والمحنة على شعراء زماننا أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معانى من تقدم لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول"[٥٠].

ويبدو أن العقيدة الشعرية باستغراق السابق للمعنى قد ساعدت على توجه الخطاب الشعرى إلى مصطلح "السرقة"، إذ إن الشعراء كانوا يحذرون من الوقوع فى هذه الدائرة التى

تنتقص من شاعريتهم، وتهبط بشعريتهم، ولهذا نجد شاعرا متقدما مثل طرفة بن العبد يهتم بأن ينفي عن نفسه تهمة السرقة في قوله:

ولا أغيرُ على الأشْعَار أَسْرِقُها عنها غَنِيتُ وشرّ الناس منْ سَرَقَا(٥١)

ثم يصبح تجنب السرقة مجالا للخطاب الشعرى، حيث يفتخر الشاعر بذلك فى مثل قول أبى تمام عن شعريته:

منزهة عن السّرق المـــورّى مكرمةً عن المعنى المُعـــاد(٥٢)

وينفى البحترى عن نفسه تهمة السرقة ليلصقها بسواه:

رمتْنى غواة الشّعر من بين مُفحم ومُنْتَحل ما لم يقلـه ومُدّعـى(٥٣)

وفى هذا السياق يرمى الفرزدق تهمة السرقة على منافسيه:

- إذا ما قلتُ قافية شَـرُودا تنحلها ابن حمراء العجان

- إن تذكروا كرمى بلؤم أبيكـم وأوابدى تَتَنَحّلوا الأشْعَارا(٥٤)

وعندما يخلص النص لصاحبه، ويكون منزها عن السرقة، فإن الشاعر يتفرغ لعملية إنتاج المعنى، لأنها عملية تحتاج إلى معاناة لاتقل عن المعاناة التى لاحظناها فى البناء الإيقاعى والبناء الصياغى. ويعبر طرفة عن الدقة فى إنتاج المعنى، وتأثير هذا المعنى بقوله:

رأيتُ القوافى يَتَّلجْنَ موالِجـًا تَضَيَّقُ عنهـا أن تَوَلَجهَا الإبرْ(٥٥)

وتزداد المعاناة حذرا من أن تقع الشعرية فى إنتاج ماتم إنتاجه من دلالات. فالشاعر كان يستهدف الجدة والبكارة، لأنهما اللذان يؤكدان شعريته أولا، ويربطان شعريته به ثانيا. يقول أبو تمام:

إليكَ بعثت أبكَار المَعَانـى يليهـا سائقٌ عجِلٌ وحـادى

جوائزَ عن ذُنابى القوم حَيْرَى هوادىَ للجماجم والهـوادى

شدادَ الأسر سالمةَ النّواحـى من الإقواء فيهـا والسِّنَاد

يذللها بذكرَك قرنُ فكـر إذا حزنتْ فتسْلسُ فى القيـادِ

لها فى الهاجس القِدْحُ المعلَّـىَ وفى نظم القوافى والعمـاد(٥٦)

فمعاناة إنتاج المعنى - فى بكورته - موازية لمعاناة البناء الإيقاعى وتخليصه من الإقواء والسناد، أى كل مايهز الإيقاعية، وكل ذلك رهن بشعرية أبى تمام الموغلة فى التعامل مع حركة الذهن الداخلية وانعكاسها على المنتج الخارجى. وهذا الإيغال هو الذى دفع ابن الأعرابى - وقد أنشد شعرا لأبى تمام - إلى القول: إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل(٥٧).

أما أبو نواس، فقد سبق الجميع إلى رفض "التقليد"، ورفض إضفاء قداسة ما على ما سبقه من إبداع، وبخاصة ذلك الإبداع الذى ارتبط بالواقع العربى القديم فى بنيته الطللية، فلم يكن تمرد أبى نواس تمردا على الوقوف الطللى فى ذاته، وإنما تمرد على الركود والكسل الإنتاجى فى الاقتداء بالسابقين، ولذا كان يقول:

صفة الطلول بلاغة القـدْم فاجعل صفاتك لابنة الكـرم

تصف الطلول على السّماع بها أفذُو العيان كأنْتَ فى الفهْم(٥٨)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الخطاب الشعرى لأبى نواس فى ثورته التجديدية، لكن المهم أن هذه الثورة قد واجهت مقاومة من السلطة آنذاك. وقد عبر أبو نواس عن ذلك فى قوله:

أعْر شعرك الأطلالَ والمنزل القفرا فقد طالما أزرى به نعتك الخمرا

دعانى إلى وصف الطلول مسلـطٍ يضيق ذرعا أن أجوز له أمـرا

فسمعًا أمير المؤمنين وطاعـة وإن كنتَ قد جشمتنى مركبًا وعرا(٥٩)

وقد تابعه فى هذا التمرد ابن المعتز بقوله:

لاتبكِ للظاعِنين والعِيس ومنزل ظلٍّ غيرِ مَأنوس

وقوله:

مالى وللباكرات والظعـن ومقفرات الطلول والدمن

شغلى عنها بالراح فى غـلس ووضع ريحانة عَلى أذن(٦٠)

وعندما تتحقق للشعرية بكارة المعنى، فإنها تسعى لإحاطته ببعض المواصفات التى تحفظ له قدرا من "المثالية". ولا نعنى بالمثالية ربط الدلالة بالقيم الخلقية والعقلية، وربطها بمجموعة

التقاليد السائدة، وإنما المثالية التى استهدفتها الشعرية هى الموافقة مع الداخل النفسى للذات المبدعة - وهو ما سوف نعرض له فى المحور الخاص به. ومن ثم، فإن الشعرية كانت تختط لنفسها المسلك الدلالى الذى ترضى عنه، وقد يكون هذا الرضا موافقا للرأى العام السائد أو مخالفا له. فعلى مستوى الموافقة يقول: أبو فراس الحمدانى:

الشعر ديوانُ العرب أبدًا وعنوانُ الأدب
لم أعْدُ فيه مَفاخِرى ومديحَ آبائى النُّجُب
ومُقطعاتٍ ربّما حليتُ منهنّ الكتب
لافى المديح ولا الهجاءِ ولا المجون ولا اللعب(٦١)

ثمّ يصل أبو تمام بشعريته إلى مثاليتها التى قد تغيب عمن يأخذون الأمور بالقشور والظواهر، ذلك أن معاناة الإبداع تحتاج إلى معاناة موازية فى التلقى لبلوغ آفاق المعنى الذى تسعى إليه أدوات الشعرية. ومن ثم يقول أبو تمام:

ولم أرَ كالمعروف تُدعَى حقوقُهُ مَغَارِمَ فى الأقوام وهى مَغَانمُ
ولا كالعلى مالم يُرَ الشعرُ بينها فكالأرض غفلا ليس فيها معالمُ
وما هو إلا القولُ يَسْرِى فيَغْتَدِى له غررٌ فى أوجهٍ ومَواسمُ
يرى حِكمةً مافيه فكاهةً ويُقضَى بما يَقضِى به وهو ظالمُ

واضح إذن أن المثالية المستهدفة مثالية ترتد للنصية ذاتها، فما تستهدفه وتحققه تتوافر مثاليته، حتى ولو كانت مثالية مضادة لمنطق الواقع بكل أعرافه وقوانينه، بل قد تكون هذه المثالية مناقضة لقوانين العقل، أو على الأقل ليست مطالبة بلزوم هذه القوانين، يقول ابن الرومى:

شعرى شعر إذا تأمّله الإنسانُ ذو الفهْمِ والحِجَى عَبَدَه
لكنّه ليْس مَنْطِقا بعث الله به آيةَ لمنْ جَحَده
ولا أنا المفهمُ البهائمَ والطيرَ، سُلَيْمان قاهرُ المَرَدَة(٦٢)

وعلى أساس هذا الوعى بمفهوم الشعرية، رفض البحترى أن يتحكم المنطق فى إنتاج المعنى، ثم رفض أن يتحكم فى هذا الإنتاج الصدق الأخلاقى:

كلفتمونا حدودَ مَنْطِقِكم والشعر يغنى عن صِدْقِه كَذِبُه
ولم يكن ذُو القروح يَلْهجُ بالمنطق مانَوْعُهُ وما سَبَبُه
والشعرُ لمح تكفى إشارتُه وليس بالهذر طولت خُطَبُه(٦٣)

وتدخل العقل مسموح به حالة صيانة الشعرية من التهويم العبثى، والاندفاع الإنتاجى المبعثر. يقول ابن المعتز:

والقول بعد الفكر يؤمن زيغُهُ شتّان بين رويةٍ وبديه(٦٤)

ويبدو أن الوعى الشعرى القديم كان يميل إلى ظاهرة أثيرة فى الثقافة العربية على وجه العموم، ونعنى بها ظاهرة "الإيجاز" التى كانت مساوية لمصطلح "البلاغة"، وقد كان هذا الوعى أساس تمسك المبدعين، ثم النقاد بوحدة البيت، على معنى تركيز المعنى فى أضيق مساحة صياغية ممكنة. ولذا يقول محمد بن حازم الباهلى:

أبَى لى أن أُطيل المدْح قصدى إلى المعنى وعلْمى بالصّوابِ
وإيجازى بمختصر قصير حذفتُ به الطويلَ من الجوابِ

أما "الجماز" فإنه يتّغنى بشعريته التى تنفر من الفضول والزوائد حيث يقول:

أقولُ بيتًا واحدًا اكتفى بذكره من دون أبياتِ

وأما ابن أبو داود فإنه يغالى فى صبغ الشعرية بالإيجاز، حيث يرى أنه من الممكن طرح معنى تسعين بيتا شعريا فى بيت واحد:

أحسن من تسعين بيتًا سُدًى جمعك معناهنَّ فى بيت(٦٥)

ويلج ابن الرومى هذه الدوائر بشعريته ليعقد مقارنة بين إطارين دلاليين، أحدهما إطار موسع (التطويل)، والآخر مفهوم ضمنا وهو "الإيجاز". يقول ابن الرومى:

وإذا امرؤٌ مدحَ امرًا لنوالهِ فأطال فيه فقد أرادَ هجاءَ ه
ولو لم يقدّر فيه بعد المسْتقى عند الورود لما أطال رِشاءَه(٦٦)

إن متابعة الخطاب الشعرى فى ملفوظه حول إنتاج المعنى تقفنا على عدة ظواهر لافته، وهذه الظواهر هى التى ارتكز عليها الخطاب النقدى التراثى فى تدقيقه لمفهوم الشعر.

وأولى هذه الظواهر أن شعرية المعنى ترتبط بالمعاناة التى لاحظناها فى بناء الإيقاع، وهيكلة الصياغة، وهى معاناة ذهنية ونفسية على صعيد واحد، وتتأكد هذه المعاناة عندما نلحظ أن الوعى الإبداعى القديم قد رسخ عنده أنه يتعامل مع معان مسبوقة، أو لنقل: إن السابقين قد استغرقوا الممكن الدلالى، والسبق هنا قد يرتبط بمرحلة مازالت مجهولة لنا، لأننا وجدنا شعراء جاهليين أمثال عنترة وزهير يرددون مقولة استحواذ القدامى على المعانى، فكيف يكون الأمر مع شعراء صدر الإسلام والأمويين والعباسيين؟ وكيف يكون الأمر مع الخطاب الشعرى الحاضر اليوم؟

معنى هذا أن المعاناة لم تكن بسبب إنتاج المعنى فقط، وإنما بسبب ذلك، وبسبب أن المعانى قد استهلكت بعد أن أنتجها الشعراء السابقون حتى أصبحت لصيقة بهم، وأصبحت إعادة إنتاجها نوعًا من العدوانية على السابق من اللاحق، لأنها كانت "ممتلكات خاصة". ثم إن إعادة الإنتاج فيها انتقاص من الشاعرية بقدر مافيها انتهاب للشعرية. ومن ثم، كان الاتهام بالسرقة، حيث أصبحت السرقة مصطلحا فنيا، لكنه محاط بهوامش خلقية منفرة. وقد بالغ النقاد القدامى فى توظيف هذا المصطلح، وأخضعوه لأهوائهم ومصالحهم الخاصة، حتى بلغ الأمر بالأصمعى أن يتهم الفرزدق بأن تسعة أعشار شعره سرقة، ونسب إليه مقولة: "ضوال الشعر أحب إلىَّ من ضوال الإبل، وخير السرقة مالم تقطع فيه اليد"(٦٧).

وهذه المقولات النقدية كانت تابعة لمقولات الخطاب الشعرى، حيث تسابق الشعراء إلى نفى السرقة عن شعرهم، وإلصاقها بشعر منافسيهم. فجرير يدعى على الفرزدق السَّرَق بقوله:

سَيَعْلَمُ من يكون أبُـــوه فينـــا ... ومن عُرفتْ قصائـــده احتلابا

والفرزدق يدعى على جرير السرق بقوله:

إن استراقك يا جرير قصائدى ... مثل ادّعاكَ سوى أبيكَ تنقُّلُ(٦٨)

وفى إطار منافسة السابقين فى إنتاج المعنى، كان سعى الشعراء للبكارة والجدة. وقد تضخم هذا السعى عند أبى نواس حتى استحال إلى ثورة تجديدية ترفض متابعة السابقين فى الوقوف على الطلل، ورصد معالم البادية، وهو مايمكن اعتباره ثورة حضارية على حد تعبير الدكتور عبد القادر القط. هذه الثورة ترتبط بالواقعيْن المكانى والزمانى، والواقع الحضارى الذى شغل هذين الواقعين.

وفى هذا الإطار توجهت الشعرية بمعانيها إلى "المثل الأعلى" الجمالى، أى أنها تستهدف مطابقة المنتج الخارجى للداخل النفسى والذهنى، على أن يؤخذ فى الاعتبار أى السعى "للمثل الجمالى" قد يكون خادعا لمن يأخذ الأمور بظواهرها وسطوحها أو بمفهوم عبد القاهر الجرجانى: من ينظر فى المعانى الأول فحسب، لأن الجمال الفنى لن يتجلى إلا مع استيعاب المعانى الثوانى.

ويبدو أن الشعرية كانت تنفر من إخضاع معانيها لسيطرة العقل والمنطق، ولم تسمح لهما بالتدخل إلا فى نطاق محدود، حرصا منها على ألا يتحول الناتج إلى مجرد تهويمات فضفاضة تقدم "جعجعة دون طحن" لأن ذلك قد يحول الشعرية إلى نوع من الفراغ الدلالى غير المنضبط.

(٥)

إن الشعرية فى معاناتها التراكمية لإنتاج الجمالية بمستوياتها المختلفة، لم تكن تقيم اعتبارا لهذا المنتج إلا إذا توافق مع التفاعلات الداخلية عند الذات المبدعة، سواء أكانت هذه التفاعلات نوعا من الحركة الذهنية، أم كانت نوعا من التقلبات العاطفية والنفسية، وما خرج عن ذلك فإنه ينتمى للصنعة الرديئة والحرفية الفقيرة. وعلى هذا الأساس، جاء الخطاب الشعرى ليرصد تحول الداخل إلى الخارج:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه ... على البرية إن كيسا وإن حُمْقَا
وإن أشعرَ بيتٍ أنت قائلـــهُ ... بيتٌ يقالُ إذا أنشدتَه صَدَقَا(٦٩)

وليس الصدق هنا نقيض الكذب الأخلاقى، بل هو صدق الإبداع مع دواخله الذهنية والنفسية، وهو ما أكده الخطاب النقدى عندما سئل أحد القدماء "عن الشعراء فقال: ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم، والكذب مذموم إلا فيهم؟!"[٧٠].

وقد شاعت المقولة القديمة: "أعذب الشعر أكذبه"، وقد تصدى عبد القاهر الجرجانى لفك التناقض بين مقولة الصدق ومقولة الكذب، فقال: من قال: "خير الشعر أكذبه" كان مراده أن الشعر لايكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا بأن ينحل الوضيع صفة من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخله الشعر، وبخيل سخاه، وشجاع وسمه بالجبن، وجبان ساوى به الليث، ثم لم يعتبر ذلك فى الشعر نفسه حيث تنتقد دنانيره، وتنشر ديباجته.

وأما من قال: "خير الشعر أصدقه"، فقد يجوز أنه أراد به أن خير الشعر مادل على حكمة عقلية، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق فى مدح الرجال. فمن قال: "خيره أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد مايجرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده.

ومن قال: "أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنما تمدّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق، حيث يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدى فى اختراع الصور ويعيد[٧١].

وتابع الخطاب الشعرى مسيرته فى تأكيد ضرورة توافق المنتج الخارجى مع الداخل الذهنى، ثم توافقهما معا مع المستهدف الذى ترمى إليه الشعرية. ومن ثم، يقول المتوكل بن عبد الله الليثى، مفيدا فى البناء الصياغى من البيت المنسوب لطرفة وغيره:

الشعرُ لبُّ المرء يعرضــــه ... والقول مثل مواقع النبلِ
منها المقصّر عن رميّتـــه ... ونواقرٌ يذهبن بالخصَل[٧٢]

ويوغل أبو تمام فى طرح شعريته الطارئة باعتماد (فيض العقل)، وهذا الفيض هو مدخلها للخصوبة التراكمية:

ولو كانَ يَفنَى الشعرُ أفنته ما قَرَتْ ... حياضُك منه فى العصور الذواهب
ولكنّه فيضُ العقول إذا انجَلــتْ ... سحائبُ منــه أُعْقِبتْ بسحَائِب[٧٣]

أما المتنبى فإنه يتجة بشعريته إلى موافقة الداخل العاطفى بالدرجة الأولى:

إنّما تنجحُ المقالة فى الـــمرء ... إذا وافقت هوًى فـــى الفـــؤاد[٧٤]

معنى هذا أن الشعرية تسعى ـ دائما إلى عقد مصالحة بين الداخل والخارج، أو لنقل إنها تعقد بينهما إتفاقا، فإذا انتقض هذا الاتفاق، اختل الناتج، أو عجز عن الحضور، يقول عبد الله بن عيينة ابن المهلب بن أبى صفرة:

غرائزُ الشعر تُبدى عن جَواهرها ... بالقصدِ تبتدر القِرطاسَ والهدفَـــا
إذا اللسان تلكا أن يقوم بمـــا ... فى القلب منه تَلكا القلبُ أو رجفا[٧٥]

ولاشك فى أن هذا الاتفاق قد وضع فى حسبانه توافقات العقل وتقابلاته، كما وضع فى حسبانه تقلبات العواطف أو انتظامها، وكل ذلك كان للشعرية بمثابة الولادة العسرة أو معركة الصيد التى لايفوز فيها إلا الصائد الماهر المالك لأدواته، والواثق من قدراته. وقد عبر المتنبى عن شئ من ذلك فى قوله:

أتُنْكِرُ مانطقتُ به بدَيهـــــًا ... وليس بمُنكر سبقُ الجوادِ
أراكضُ مُعوصاتِ الشعر قســرًا ... فأقتُلها وغيرِى فى الطرَادِ[٧٦]

لكنَ الخطاب الشعرى قد أوغل فى هذه المنطقة حتى طالب بعض الشعراء بضرورة المطابقة بين الأقوال والأفعال، يقول أحمد بن أبى فنن أحد الشعراء العباسيين:

وإنّ أحقّ الناسِ باللومِ شاعــرٌ ... يلومُ على البخلِ الرجالَ ويبخلُ[٧٧]

وحضور الذات المبدعة فى الأقوال الشعرية، يوازيه حضور المتلقى، لكنه ـ غالبا ـ يكون المتلقى العام. بل إن حضور المتلقى الفردى يكون حضورا مؤقتا، إذ إن الشعرية ترتفع به من

الفردية إلى الجماعية، لكنه في هذا أو ذاك يتحول إلى لوحة إسقاط قابلة للتأثر الخارجي والداخلي على السواء. يقول أعشى قيس بن ثعلبة:

والشعرُ يَسْتنزل الكريمَ كما ينزل رعدُ السحابةِ السيلاَ(٧٨)

وفي هذا السياق تصبح الشعرية مصدرا من مصادر الأعراف والتقاليد للمجتمع، ومن ثم يقول أبو تمام:

ولولا خلالٌ سنّها الشعرُ ما درى بغاةُ الندى من أين تُؤتى المَكَارم(٧٩)

ويوسع ابن الرومي من دائرة الشعرية بوصفها مصدرا لأعراف المجتمع، فيتجاوز دائرة الكرم إلى دائرة المجد والسمو على وجه العموم، حيث يقول:

أرى الشعر يحيي الناس والمجد بالذي تبُقّيه أرواح له عَطِرات
وما المجدُ لولا الشعرُ إلا مَعَاهدُ وما الناسُ إلا أعظمُ نِخَرَات(٨٠)

وقد يستحضر الخطاب الشعرى متلقيه على نحو مطلق، ويؤثر فيه تأثيرا إيجابيًا دون نظر إلى المردود العرفى والخلقي، على معنى أن التأثير أصبح هدفا فى ذاته. يقول البحترى محددا هدفه التأثيرى فيمن يمتلك قابلية التأثر:

أهزّ بالشّعر أقوامًا ذوى سِنَةٍ لو أنّهم ضُرِبُوا بالسيفِ ما شعروا
عليّ نَحْتُ القوافي من مقاطِعها وما عليّ لَهُمْ أن تفهم البَقَرُ(٨١)

ويبلغ المستهدف التأثيرى ذروته عند أبى تمام، لأنه لايستهدف مجرد التأثير، بل إنه يسعى إلى اتحاد المتلقى بالنص الموجه إليه:

كشفتُ قِنَاعَ الشّعرِ عن حُرِّ وَجْهِهِ وطيرّته عن وكره وهو وَاقِعُ
بغُرٍ يَرَاها من يَرَاها بسمعِهِ ويدنو إليها ذُو الحِجَى وهو شَاسِع
يودُّ ودادًا أنّ أعْضَاءَ جِسمِهِ إذا أنشدت شوقًا إليها، مسامع(٨٢)

فالتوحد مع الشعرية يأتى على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقى سبكا جديدًا يوافق المنتج الدلالى، وهذا السبك يدخل الحواس فى إطار "التراسل" الذى يجعل المتلقى حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواس كلها.

وقد يدخل التأثير الشعرى منطقة المفارقة التى تعمل على نقل المتلقى من حالة إلى حالة أخرى، دون أن يخرج عن سيطرة الشعرية؛ فقد يدخل بالشعرية دائرة النعيم، وقد يتحول إلى حالة الحزن المقيم.

يقول بكر بن النطاح أحد الشعراء العباسيين:

أرانا معشر الشعراء قومًا بألسننا تنعمت القلوب
إذا انبعثتْ قرائِحها أَتَيْنَا بألفاظٍ تشق لها الجيوب(٨٣)

وهذه المفارقة التأثيرية يربطها ابن الرومى بالمزاوجة بين النسيب والهجاء، بوصف النسيب مدخلا تقليديا للشعرية العربية عموما، وشعريته على وجه الخصوص، حيث يقول:

ألم تَرَ أنّنى قبلَ الأَهَاجِى أقدّم فى أوائلِها النَّسيبا
لتخترقُ المسَامِع ثم يَتْلو هجائي مُحْرقا يكوى القلوبا(٨٤)

لكن المتنبى يستحضر المتلقى والتأثير المَوجه إليه، ثم يضعهما فى منطقة أثيرة للشعرية، هى منطقة "الاحتمالات" الدلالية، على معنى أن الشعرية لاتعرف الحسم الدلالى، لأن الحسم لايتوافق مع "التوقع" الذى قد يصيب وقد يخيب:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى وأسمعتْ كَلِماتى من به صَمَمُ
أنامُ ملء جُفونى عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصم(٨٥)

أما أبو يعقوب الخريمى، فإنه يصل بعملية التأثير فى المتلقى إلى الذروة، لأنه وسع من إطارها الزمانى والمكانى، وعدد مستويات التلقِى، ووصل بها إلى الأعماق عندما يقول عن شعريته:

من كلِّ غائِرة إذا وَجّهتُهَا طلعَتْ بها الرُّكبَانُ كلَّ نِجاد
طورًا تَمَثّلها الملوك وتارة بين النّدِىّ تُراضُ والأكبَاد(٨٦)

ويستجمع ابن رشيق تجليات الخطاب الشعرى فى استحضار المتلقى والتأثير فيه، يستجمعها بوصفه ناقدا متابعا للشعرية السابقة عليه، ثم بوصفه شاعرا يمارس شعريته بكل طاقتها التأثيرية المتغايرة تبعا للمواقف والأحوال، فيقول:

الشعر شئ حسن	ليس به من حرج
أقلّ مافيه ذهاب الهـ	ـمّ عن نفس الشّجى
يحكم فى لطافة	حل عقود الحجج
كم نظرة حسنها	فى وجه عذر سمج
وحرقة بردها	عن قلب قاس حرج
ورحمة أوقعها	عن قلب صب منضج
وحاجة يسّرها	عند غزال غنج
وشاعر مطرح	معلق باب الفرج
قربه لسانه	من ملك متوج
فعلموا أولادكم	عقار طب المهج(87)

إن متابعة الشعرية فى هذا السياق قد كشفت عن ارتباطها الحميم بنظرية الاتصال، حيث اعتمدت طرفين رئيسيين: المنتج والمتلقى، ووازنت بينهما دون أن تغلب طرفا على طرف، وظلت فى منطقة وسطى بينهما، تباعدهما تارة، وتقربهما أخرى، لكنها لاتستبعد واحدا منهما بحال من الأحوال.

وهذه المتابعة التزمت منهجا يوافق الواقع الإبداعى، لأن هذا الواقع يقول إن الإنتاج لابد أن يسبق التلقى، لأن خصيصة الإنتاج الشعرى تعتمد الفردية الذاتية، وفى المقابل تعتمد الجماعية فى التلقى، وقد تجلت الفردية بكل دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية خلال مقولة "الصدق"، أى صدق الشعرية مع مصدرها حتى ولو خالف الواقع الخارجى فى قليل أو كثير.

والملاحظ أن أبا تمام قد اخترق حواجز الإنتاج السابقة عليه، أو لنقل إنه تجاوزها بوعيه الشعرى الطارئ، حيث ربط هذا الانتاج بـ "فيض العقل" هذا الفيض الذى حول الشعرية إلى نوع من الإسقاط الذهنى الذى لايكاد يقف عليه إلا من امتلك فيضا موازيا، ومن ثم فإنه يتجاوز السطوح إلى الأعماق، ويبذل الجهد والمثابرة من أجل هذا التجاوز.

وبما أن الشعرية لم تستطع نقل الداخل إلا خلال البناء الصياغى، فإنها اعتمدت عقد مصالحة دائمة بين هذا الداخل بكل مكوناته الذهنية والنفسية والخارج بكل مكوناته الصوتية والصياغية، دون أن تقيم كبير اعتبار لما يمكن أن يكون بينهما من مفارقات أو صدامات، بل رأت أن مثل ذلك قد يساعد فى توليد نوع من الدرامية الناعمة أو الخشنة.

لكل هذا ـ وغيره ـ كان إنتاج المعنى نوعا من المعاناة التى لاحظناها فى كل مراحل إنتاج الشعرية عموما. وهذه المعاناة هى التى تمايز بين المبدعين. وخلال ذلك، لاحظنا كيف أن بعض توجهات الخطاب الشعرى قد حاولت ربط دواخل المصدر ذهنيا ونفسيا بمقولاته على نحو تلازمى، أى مطابقة القول للفعل، وكأنها قد غفلت عن حقيقة الشعرية على نحو ماطرحها الكتاب الكريم: **﴿والشعراء يتَّبعهم الغاوون* ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون* وأنهم يقولون مالا يفعلون﴾**(88).

وعندما تحرك الخطاب الشعرى من استحضار مصدره الإنتاجى إلى استحضار المتلقى، حافظ فى حركته ـ على الحقيقة الجمالية التى تربط بين الطرفين برغم تخالفها فى الفردية والجماعية. بل إنه حافظ على الطابع الجماعى للتلقى ليضمن لنفسه الخلود المتجدد، فقد كان عليه حريصا كما سنوضحه فى المحور التالى.

وسواء أكان المتلقى فرديا أم جماعيا، فإن الشعرية قد شكلته بوصفه لوحة استقبال بالغة الحساسية، قابلة للتأثر الخارجى والداخلى على السواء. معنى هذا أن الاستقبال كان إيجابيا يستحضر ردود فعله المباشرة وغير المباشرة، وهذه الإيجابية قد اعتمدت توافق المعنى لأعراف الشعرية وقوانينها الداخلية، سواء أكانت أعرافا موروثة أم مستحدثة، لكنها ـ فى الغالب ـ كانت

تبصر نفسها بالهوامش الاجتماعية والثقافية والخلقية، وإن لم يكن من اللازم ارتباط هذه الشعرية بها، على معنى أن التأثير كان مستهدفا فى ذاته، وتوسيع آفاقه كان مستهدفا حتميًا. وقد بلغ أبو نواس فى هذا السياق الذروة حتى إنه صدم الذوق العام والخاص بمنجزه الدلالى.

ولم تحافظ الشعرية على استحضار المتلقى بوصفه لوحة استقبال إيجابية، بل تجاوزت ذلك عندما سعت للتوحد به، ومن ثم إعادة تشكيله، أو لنقل "تأهيله" لكى يكون صالحا للتوحد بهذه الشعرية وفق قانونها الخاص، وعند ذاك يصبح من اليسير عليها متابعة المتلقى أولا، ثم التأثير فيه ثانيا، ثم تشكيله تشكيلا موافقا لها ثالثا.

وتصل الشعرية بمتلقيها إلى أفق الحداثة عندما تضعه فى منطقة "الاحتمالات" لأنها تعى استحالة اليقين فى تحديد المنتوج الدلالى، ومن ثم تترك المتلقى فى منطقة (الانتظار) التى لاتعرف الارتواء، ولعل ذلك كان وراء وعى الشعرية باختراق المكان والزمان والشخوص بكل منتجاتها الجمالية.

(٦)

واضح من قراءتنا للخطاب الشعرى أنه كان يستهدف الجماعية التى لاتعترف بالحدود الزمانية والمكانية، وبهذا تضمن الشعرية لنفسها الخلود. وإذا كان الآباء يحرصون على الإنجاب ليكون الأبناء امتدادا لهم بعد غيابهم الدائم، فإن الشعراء كانوا حراصا على الإنجاب الشعرى لأنه يحفظ لهم حياتهم حتى بعد موتهم، ومن ثم لايمثل الموت إزعاجا للشاعر لأنه ضمن لنفسه البقاء خلال إبداعه. يقول عمرو بن هند:

فإنْ أهلِك فقد أبْقَيْتُ بعدى ... قَوافِيَ تُعجِبُ المتمثِّلينا
لذيذاتِ المقاطع مُحكماتٍ ... لَوَ أنَّ الشِّعْرَ يُلبسُ لارتُدِينا[٨٩]

وخلود الشعر بعد غياب مبدعيه ليس مجرد حضور ترديدى فحسب، بل هو حضور مؤثر كما قالت الخنساء:

وقافيةٍ مثلِ السِّنان تَبْقَى ويذهَبُ مَنْ قَالَها
تَقدُّ الذُّؤابَةَ من يَذْبُل أبَتْ أنْ تُفارق أوْعَالَها[٩٠]

واستهداف الخلود قد دفع الشعرية إلى بلوغ أفق "الإجادة" لتحقيق التأثير، لوعيها أن امتناع أحد الأمرين، أو امتناعهما معا قد يؤدى إلى قتل الشعرية قبل موت أصحابها، وهو ما أكده دعبل الخزاعى بقوله:

سأقضِى ببيتٍ يحمدُ الناسُ أمرَه ... ويكثرُ من أهْلِ الرِّواية حامِله
يموتُ رديُ الشعرِ من قبل أهله ... وجيِّده يَبْقى وإن مات قائِله[٩١]

وربما لحرص دعبل على هذا الخلود، كان يريد لخلود شعره أن يكون نقيا بريئا من الهجاء:

لاتعرضنّ بمزح لامرئ طبنٍ ... ماراضَهُ قلبُه أجرَاه فى الشفة
فربَّ قافيةٍ بالمزح جاريةً ... مشئومةٍ لم يرد إنماءَها نَمَتِ
إنى إذا قلتُ بيتاً مات قائلُه ... ومن يقال له، والبيتُ لم يمت[٩٢]

وهذا الوعى بالأثر الخالد للشعرية يحدده عروة بن أذنيه فى قوله:

نبئت أن رجالا خاف بعضهم ... شَتْمى ومإكنتُ للأقوام شتاما
فإن يكونوا بَراء لاتطف بهم ... منى شكاة ولا أسمعهم ذَامَا
وإن يحينوا أقل قولا له أثر ... باق يعنى قراطيسًا وأقلامًا[٩٣]

وحرص الشاعر على خلود إبداعه، يُوازيه حرصه على ضياع شعرية منافسيه أو أعدائه. وفى هذا السياق يقول أبو نواس:

سيبقى بقاء الدهر ماقلت فيكم ... وأما الذى قد قلتموه فريح[٩٤]

وقد لاحظ الخطاب الشعرى أن الخلود معرض للاهتزاز أو الانتقاص إذا استحال إلى نوع من الاستجداء الخالص، برغم ماقد يغلفه من جمالية زائفة. يقول أبو العلاء المعرى:

وسوائل الأشعار غير لوابثٍ ... ولو ارتدينَ سوائر الأشعار[٩٥]

والجودة لاتحفظ على الشعرية خلودها فحسب، بل إنها تحفظ عليها تجددها الإنتاجى، فهى أشبه بالخمر المعتقة التى يزيدها مرور الزمن جودة. ولذا يقول أبو تمام:

خُذْها ابنة الفكرِ المهذَّبِ فى الدُّجَى ... والليل أسودُ رقعةِ الجلبابِ

بكرًا تُورِّثُ فى الحيــــاةِ وتنْثَنِي   فى السِّلم وَهْى كثيرةُ الأَسْلاَب
وَيزيدها مرُّ الليــــــالى جِــدة   وتقادمُ الأيام حسنَ شبـــابِ[96]

ومع الخلود يتجدد المتلقى، وكأن الشعرية موجهة إليه مباشرة برغم المغايرة الزمانية والمكانية، أى أن الشعرية لها قدرة اختراق كل الحواجز المادية والمعنوية. يقول أبو تمام:

احْفظ وسائلَ شعرٍ فيك مَا ذَهَبَتْ   خواطفُ البرق إلا دونَ ما ذَهَبَا
يَغْدُونَ مُغْتَرِبَاتٍ فى البلاد فمــا   يَزَلْنَ يُؤْنسن فى الآفاق مُغتربا[97]

وقد يلخص هذا الخلود بكل هوامشه فى الإنتاج والتلقى بيتا أبى يعقوب الخريمى اللذان سبق أن عرضناهما:

من كل غائرة إذا وجهتها   طلعت بها الركبان كل نجاد
طورا تمثلها الملوك وتارة   بين الثدىّ تراض والأكباد

ويعلق الشيخ محمود شاكر عليهما بقوله: "وهذا شعر فاخر كان يقال مثله يوم كان ملوك الناس ملوكا، ويوم كان شعر الناس شعرا، وكان غناء الناس غناء"[98].

إن استهداف الشعرية للخلود كان مصاحبا لقدرتها التأثيرية المتجددة القادرة على مغالبة الحصار الزمنى والمكانى، وقدرتها على استصحاب طرفيها: المنتج والمتلقى. لكن الشعرية كانت واعية بالحضور المؤقت للطرف الأول، ومن ثم فهو أحوج لخلود نصه، وواعية بالحضور المتجدد للطرف الثانى وبالتالى لابد من إكساب الشعرية قدرة إنتاجية متجددة. معنى هذا أن خصيصة الشعرية الأولى هى التراكم، لأنها لاتعرف الانقطاع، فكل شعرية ابنة شرعية لشعرية سابقة عليها، وبشارة بشعرية أخرى سوف تلحق بها، ومن هنا يكون خلودها الصحيح.

هوامش :

١- انظر : ألفت الروبى - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤ : ٩.
٢- حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامى - ١٩٨٦ : ٧١.
٣- ابن قتيبة - تأويل مشكل القرآن - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨١ : ١٨.
٤- الجاحظ - البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٨ : ٢/١٧١.
٥- ابن طباطبا - عيار الشعر - تحقيق عباس عبد الستار - دار الكتب العلمية - بيروت : ٩.
٦- قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٧٨ : ٦٤.
٧- ابن رشيق - العمدة - أمين هندية بمصر - ١٩٢٥ : ١/٧٧.
٨- ابن الأثير - كفاية الطالب - تحقيق د. نورى القيسى وآخرون - منشورات جامعة الموصل - ١٩٨٢ : ٤٥.
٩- البيان والتبيين : ١/٢٨٩.
١٠- محمد بن وهب - البرهان فى وجوه البيان - تحقيق د. حفنى شرف - مكتبة الشباب - ١٩٦٩ : ١٣٠.
١١- امرؤ القيس - حياته وشعره - دار كرم - دمشق : ٤٢.
١٢- ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق د. حسين نصار - البابى الحلبى بمصر - ١٩٥٧ : ٧٦ - ٧٧.
١٣ - انظر لسان العرب لابن منظور : مادة قرض.
١٤- أبو العلاء المعرى - اللزوميات - دار صادر - بيروت: ١/٦٢١ - ٦٢٨ - ٦٢٤.
١٥- اللسان : مادة : رجز.
١٦- السابق مادة : رجز.
١٧- ابن جنى - الخصائص - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب - القاهرة ١٩٨٣ : ١/٣٢٦.
١٨ - ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت - تحقيق د. نعمان طه - الخانجى - القاهرة ١٩٨٧ : ٢٩١.
والخرم من علل بحر الطويل - وهو حذف فاء فعولن - ويسمى الثلم.
١٩ - ديوان البحترى - ضبط البرقوقى - هندية بمصر ١٩١١ : ١/١٩٤.
٢٠- الأصفهانى - الأغانى - تحقيق الغرباوى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة - ١٩٧٠ - ٢٢/١٨.
٢١ - انظر : عبد القاهر الجرجانى - دلائل الإعجاز - قراءة شاكر - الخانجى - القاهرة ١٩٨٤ : ٥١٢.
٢٢- المرزبانى - الموشح - المطبعة السلفية - القاهرة ١٣٤٣ هـ : ١٣.
٢٣ - السابق : ١٣ .
٢٤ - السابق : ١٢ - ١٣.
٢٥- ديوان أبى تمام - دار صادر - بيروت : ١٦٨.
٢٦ - دلائل الإعجاز : ٥١٢ - و(توى وفوز): هلك. وجرول : الحطيئة.
٢٧- السابق : ٥١١ . والحق أن الجرجانى هو الذى نبهنى إلى المقول الشعرى عن الشعر - وأهمية متابعة هذا المقول لاستخلاص مفهوم الشعراء للشعر من ملفوظهم.
٢٨- الموشح : ١٢.
٢٩- ابن قتيبة - الشعر والشعراء - عالم الكتب القاهرة ١٩٨٤ : ١٢٢.

٣٠ ـ **دلائل الإعجاز** : ٥١٤.
٣١ ـ **الديوان** : ١١/٢.
٣٢ ـ **السابق** : ٢٠٦/١.
٣٣ ـ ابن عبدربه ـ **العقد الفريد** ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٨ : ٤٩٢/٢ ـ ٤٩٣.
٣٤ ـ **ديوانه** : ٤٢/١ . ونخل الشئ : اختاره وصفاه . والصيقل : الذى يجلو السيف . والسِنْح : مغرز السيف في مقبضه. والذباب : طرف السيف.
٣٥ ـ **ديوانه** : ٧٧ . وحذّاء : خفيفة السير . وتدر كل وريد: تذبح كل من يحسده. والفتاة الرود: الناعمة المدللة. ومهرة: من بلاد اليمن. وبنو تزيد: من قضاعة وتنسب لها البرود النفيسة.
٣٦ ـ **ديوانه** : ٢٩٣ . وحذيت: ألبست الحذاء. الحضرمية : نوع من النعال . والتخصير : التدقيق. والتلسين: جعل الطرف كاللسان. والموضون: المثنى بعضه فوق بعض. ونصت : وضعت على المنصة. والعون: جمع عوان: من لا زوج لها. والجفر: البئر ذات الماء. والمعين: الماء الجارى.
٣٧ ـ **ديوانه** : ٨١ ـ ٨٢.
٣٨ ـ **ديوانه** : ١٥٦ ـ ١٥٧ ـ واللبيس : القديم الخلق. والرصين : المحكم.
٣٩ ـ **ديوان ابن الرومى** . ـ تحقيق د. حسين نصار ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٣ : ٣٩٥/١.
٤٠ ـ **البيان والتبيين** : ١١١/١. والعميمة : القصيدة الطويلة . والعائر: السهم الذى لا يدرى من رماه. ويقصد بالبيت الثانى: أنه أصاب مفصل المعانى بكلامه الصائب فبهر بذلك الأعداء.
٤١ـ ابن الأثير ـ **كفاية الطالب** : ٤٦ .
٤٢ـ **دلائل الإعجاز** : ١٠.
٤٣ـ **السابق** : ٣٥٤ ـ ٢٥٥ .
٤٤ ـ **السابق** : ٤٩ .
٤٥ ـ أبو زيد القرشى ـ **جمهرة أشعار العرب** ـ دار المسيرة ـ بيروت ـ ١٩٧٨ : ٢٤.
٤٦ ـ **ديوان عنترة** ـ دار صادر ـ بيروت : ١٥. والمتردم : المكان المستصلح.
٤٧ ـ انظر : العقد الفريد : ٣٣٨/٥.
٤٨ ـ **ديوانه** : ١٢٧.
٤٩ـ أبو حاتم السجستانى ـ **فحولة الشعراء** ـ تحقيق د. محمد عبد القادر ـ نهضة مصر ١٩٩١ : ١٢٧.
٥٠ ـ أبو طاهر البغدادى ـ **قانون البلاغة** ـ تحقيق د. محسن غياض ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ١٩٨٩ ـ ١٥.
٥١ ـ **ديوان طرفة بن العبد** ـ شرح د. عمر الطباع ـ دار القلم ـ بيروت : ٦٩.
٥٢ ـ **ديوانه** : ٧٤ .
٥٣ ـ **العمدة** : ٢١٨/٢ ـ وقد جاء البيت فى ديوان البحترى على نحو مغاير .

وقد نافستنى عصبة من مقصّر ... ومنتحل ما لم يقله ومدع

٥٤ ـ **السابق** : ٢١٨/٢ ـ ويقصد بابن حمراء العجان : البعيث.
٥٥ ـ **ديوانه** : ٤٨ ويتلجن : يدخلن. الموالج : مكان الولوج. الإبر : أداة الخياطة .
٥٦ ـ **ديوان أبى تمام** : ٧٤ .
٥٧ ـ **الموشح** : ٢٧٤ . يقولون: ما أشبه الليلة بالبارحة ـ يروى أن العقاد ـ وكان مقررا للجنة الشعر ـ عندما جاءه ديوان من دواوين صلاح عبد الصبور ـ أو عبد المعطى حجازى ـ حوله إلى لجنة النثر. والمرزبانى يقول فيما يرويه عن الصولى: إن دعبل بن على كان يقول: لم يكن أبو تمام شاعرا ـ وإنما كان خطيبا ـ وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر. ولذا فإنه لم يدخل أبا تمام فى كتابه عن الشعراء.
٥٨ ـ **ديوان أبى نواس** ـ تحقيق إسكندر أصاف ـ دار العرب للبستانى ـ بيروت ـ ١٩٩٢ : ٣١١ ـ ٣١٢.
٥٩ ـ **السابق** : ٢٧٢ .
٦٠ ـ محمد عبد المنعم خفاجى ـ **ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان** ـ مكتبة النجاح ـ ١٩٥٨ : ١٨٨.
٦١ ـ **ديوان أبى فراس الحمدانى** ـ ضبط د. عمر الطباع ـ دار القلم ـ بيروت: ٢٣.
٦٢ ـ **ابن الرومى** : ٧٤٣/٢.
٦٣ ـ **ديوانه** : ٣٦/١. وذو القروح : يقصد امرأ القيس.
٦٤ ـ **العمدة** : ١٢٩/١.
٦٥ ـ انظر السابق : ١٢٤/١ ـ ١٢٥.
٦٦ـ **السابق** : ١٢٦/١.
٦٧ـ **الموشح** : ٩٦.
٦٨ـ القاضى الجرجانى ـ **الوساطة** ـ تحقيق محمد أبو الفضل وعلى محمد البجاوى ـ عيسى الحلبى القاهرة : ٢١٤ .
٦٩ ـ ينسب البيت الأول لطرفة ـ وزهير وحسان ـ وينسب البيت الثانى لحسان بن ثابت ـ وبقيلة الأشجعى.
٧٠ـ **العمدة** : ٨/١.
٧١ـ انظر : عبد القاهر الجرجانى ـ **أسرار البلاغة** ـ قراءة شاكر ـ دار المدنى ـ جدة ـ ١٩٩١ : ٢٧١ ـ ٢٧٢.
٧٢ـ **الموشح** : ٢٠٧ ـ ويقال : نقر السهم فهو ناقر: إذا أصاب.
٧٣ـ **الديوان** : ٤٣ ـ وقرى الماء فى الحوض جمعه.
٧٤ ـ **ديوان المتنبى** ـ تحقيق عزام ـ قصور الثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٩٥ : ٤٦١.
٧٥ ـ **الموشح** : ٣٣٣ .
٧٦ ـ **ديوان المتنبى** بتحقيق عزام : ٢٣٣ .
٧٧ـ **العمدة** : ١٣١/١ .
٧٨ـ **السابق** : ١٠/١.

٧٩ـ ديوانه : ٢٥٤ .
٨٠ ـ ديوانه : ٣٩١/١.
٨١ـ ديوان البحترى : ٤٣/٢.
٨٢ـ ديوانه : ٤٢٨ ـ وحر الوجه : مابدا منه. وشاسع : بعيد.
٨٣ـ الموشح : ٢٦٩.
٨٤ـ ديوانه : ٣٢٨/١.
٨٥ـ الديوان بتحقيق عزام : ٣٢٣.
٨٦ـ الدلائل : ٥١١. ـ والغائرة قصيدة يقولها في الغور ـ ثم تسير فى كل نجد ـ وينشدها الملوك ويفتن بها أهل الغناء فهى تلحن على العيدان المحتضنة بين الثدى والأكباد.
٨٧ ـ العمدة : ٢٣/١.
٨٨ـ القرآن الكريم [سورة الشعراء : ٢٢٤ ـ ٢٢٦].
٨٩ ـ البغدادى ـ قانون البلاغة : ٨٣. ونسب الجرجانى البيتين لشريح العمير ـ ونسبا فى البيان والتبيين لابن ميادة ٢٢٢/١.
٩٠ـ ديوان الخنساء ـ دار التراث ـ بيروت سنة ١٩٦٨ : ٧٥ .
٩١ـ الموشح : ٣٤١.
٩٢ـ المبرد ـ الكامل ـ المعارف بيروت : ٢٣٧/١.
٩٣ـ الموشح : ٣٤١.
٩٤ـ الموشح : ٣٤٠ ـ ويروى البيت فى الديوان على نحو آخر.
فالذى قلت فيك باق صحيح والذى قلت ذاهب في الريح
٩٥ـ اللزوميات ـ دار صادر ـ بيروت : ٥٨٠/١. وسوائل الأشعار: التى يمدح بها للاستجداء. والسوائر: التى تسير بين الناس لجمالها الشكلى.
٩٦ـ الديوان : ٢٥.
٩٧ـ السابق : ٢٦.
٩٨ـ هامش دلائل الإعجاز : ٥١١ .